

---

*ULRICH SCHULZ-BUSCHHAUS**Das Aufsatzwerk*

Institut für Romanistik | Karl-Franzens-Universität Graz

Permalink: <http://gams.uni-graz.at/o:usb-066-170>

## Giovanni della Casa und die Erschwerung des petrarkistischen Sonetts

Seit langem gibt es unter Italianisten die Übereinkunft, daß Giovanni Della Casa in der Zeit zwischen Ariost und Tasso, also während der „età del concilio di Trento“, als der ‚größte italienische Dichter‘ zu gelten habe<sup>1</sup>. Von kaum einem Kritiker werden die Zeichen eigenwilliger und zugleich repräsentativ wirkender Besonderheit in Abrede gestellt, welche seine *Rime* im Kontext der Lyrik des Cinquecento unverwechselbar machen; ja gelegentlich erhält die ‚Originalität‘ seines Stils sogar solches Relief, daß man meint, ihr einen ‚zutiefst antipetrarkistischen Charakter‘ zuschreiben zu müssen<sup>2</sup>. Zwar scheint mir das, sofern der Begriff ‚Antipetrarkismus‘ eine halbwegs bestimmte Schreibweise und Thematik bezeichnen soll<sup>3</sup>, alles andere als sinnvoll zu sein; doch verrät die überschwengliche Begriffswahl immerhin das Ausmaß der Innovation, die Casas lyrische Dichtung innerhalb des Petrarkismus seiner Epoche verwirklicht hat. Dieser Eindruck von Erneuerung pflegt sich jedem Leser aufzudrängen, auch wenn das spezifische Stilrepertoire, aus dem die neuartigen Wirkungen hervorgehen, nicht immer explizit und in literarhistorisch treffenden Formulierungen erläutert wird. Deshalb verfolgen die hier präsentierten Gedichtinterpretationen das Programm, einen oftmals intuitiv erfaßten Innovationsvorgang durch detaillierte Textanalysen genauer zu beschreiben, was vor allem bedeutet: ihn in seinen intertextuellen Relationen möglichst adäquat zu situieren. Dabei zeigt sich, daß im Mittelpunkt dieses Stilwandels Casas Arbeit am Sonett steht, oder mit anderen Worten: der paradoxe Versuch von Innovation eben dort, wo die Gegebenheiten einer streng determinierten Form dem Willen zur Innovation an sich den stärksten poetologischen Widerstand entgegensetzen.

### 1.

---

1 Vgl. dazu etwa Carlo Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana* (Piccola Biblioteca Einaudi. 163), Torino 1967, S. 242 sowie 228.

2 So Luigi Baldacci in: *Lirici del Cinquecento*, commentati da L. Baldacci (I Classici. Edizione Florentina. 2), Firenze 1957, S. 435f.

3 Zu den Definitionsproblemen der (prekären) literarhistorischen Kategorie ‚Antipetrarkismus‘ vgl. Vf., „Antipetrarkismus und barocke Lyrik“, *Romanistisches Jahrbuch* Bd. 19/1968, S. 90–96.

Werden die Verwandlungen angesprochen, die Della Casa am Kanon des Petrarkismus vornimmt, so erfolgt zumeist ein Hinweis auf die gesteigerte Präsenz der klassischen lateinischen Dichtung, deren Vorbildfunktion einen wachsenden Abstand von den Modellen zunächst Petrarca und dann Bembo bewirkt habe. In diese Richtung ging bereits die Darstellung Adriano Seronis, für den das distinktive Moment von Casas *Rime* und einem Großteil der Cinquecento-Lyrik überhaupt in den Konzepten einer Ciceronianischen Rhetorik lag<sup>4</sup>. Von dem Einfluß einer solchen „retorica neo-ciceroniana“ sah Seroni bei Della Casa zwei verschiedene ‚Tonalitäten‘ bzw. Stillagen des Sonetts geprägt: einerseits die speziell lyrische, ‚madrigaleske‘ Tonalität der eher traditionsorientierten Liebesgedichte, andererseits die pathetisch erhabene Stillage der religiös akzentuierten Gedichte von Gebet und Reuebekundung, wie sie sich im letzten Abschnitt der *Rime* häufen<sup>5</sup>.

Seronis Befund ist in einem Aufsatz Antonino Soles vertieft und – gegenüber der Crocianischen Wertungstradition<sup>6</sup> – mit wohlwollenderen literaturkritischen Konnotationen versehen worden, welche bis zur Nachempfindung der ‚inneren Schwingungen eines wahren Dichters‘ („le interne vibrazioni di un vero poeta“) reichen<sup>7</sup>. Für deren Intensität macht auch Sole die Einwirkungen klassisch-humanistischer Dichtung verantwortlich, sowohl der lateinischen wie jetzt gleichfalls der neulateinischen des Quattro- und Cinquecento. Aus ihnen sei – verglichen mit Petrarca und Bembo – eine ‚realistischere, weniger platonisierende Liebeskonzeption‘ entstanden. Stilistisch manifestiere sie sich in einer doppelten Modifikation des Tons, bei deren Beschreibung Sole kaum von Seroni abweicht. So beobachtet er einmal die Sensualisierung des petrarkistischen Gedichts, die zu einer „poetica del sensuale-prezioso“ führt, zum anderen die pathetische Dramatisierung, aus der eine „poetica dell’aspro e del tormentoso“ erwächst<sup>8</sup>. Trotz dieser inneren Modifikation der typischen Schemata des Petrarkismus bewahre Della Casa seinem Dichten aber dessen „veste ufficiale“, ähnlich wie er im *Galateo* das Sozialverhalten seiner Zeitgenossen auf die „usanza de’ più“ verpflichtet<sup>9</sup>. Derart erscheint er als charakteristischer Vertreter

4 Vgl. Seroni, „Sulla lirica di Giovanni Della Casa“, in: Della Casa, *Le Rime*, con annotazioni di A. Seroni (Quaderni di letteratura e d’arte. 10), Firenze 1944, S. 7–35, hier S. 10: „[...] dal canzoniere petrarchesco trassero, per così dire, una retorica neociceroniana. [...] A un simile lavoro il Della Casa si esercitò non solo su Petrarca, ma anche su Virgilio; e fu insieme imitatore di Petrarca e di Virgilio, o meglio della loro elocuzione, più che della poesia o della lingua.“

5 Vgl. ebd., besonders S. 24f. und 31f.

6 Wie sie noch die Darstellung Seronis bestimmt, wenn er seinen Autor trotz aller – auch stilanalytisch anregenden – Verständnisbemühungen letztlich doch aus dem Paradies der ‚Poesia‘ ins Purgatorium der ‚Letteratura‘ relegiert; vgl. ebd. S. 26: „Non poeta d’amore dunque lo diremmo, ma conservatore di un linguaggio tecnico della poesia d’amore.“

7 Vgl. Sole, „La lirica di Giovanni Della Casa“, *Giornale storico della letteratura italiana* Bd. 154/1977, S. 169–212, hier S. 170.

8 Vgl. ebd. passim, besonders S. 172 und 200.

9 Vgl. ebd. S. 204.

eines Manierismus, der zwar untergründig die Symptome von Zweifel, kultureller Krise und Auflösung zeigt, sie jedoch durch die bewußt entschiedene und daher forcierte Perpetuierung petrarkistischer Traditionen an der Oberfläche zu verdecken trachtet<sup>10</sup>.

Beide Interpretationen sind anregend und unter manchen Aspekten, zumal was Soles Inklusion verwandter Problematiken in den Prosaschriften anbelangt<sup>11</sup>, auch durchaus überzeugend. Für unbedingt ergänzungsbedürftig halte ich dagegen ihre im engeren Sinn stilistisch-poetologischen Ergebnisse<sup>12</sup>. Hier ist es insbesondere die Feststellung eines klassisch-humanistischen Einflusses, die im Interesse präziserer Individualisierung weiter analysiert und differenziert werden muß. Ein solcher Einfluß kennzeichnet ja keineswegs Casas *Rime* allein, sondern bildet einen Komplex literarischer Kultur, durch den wohl jeder nachhumanistische (post-bembeske) Petrarkist geprägt, zumindest provoziert wurde. Will man einen einzelnen Autor im Kontinuum der petrarkistischen Lyrik identifizieren, genügt es daher nicht, den klassisch-humanistischen Formimpuls, der letztlich für alle gilt, generell zu konstatieren; notwendig wird vielmehr, seine je spezifische Richtung und Produktivität zu bestimmen. Diese genauere Bestimmung ist ein Desiderat, weil die ‚klassisch-humanistische Aszendenz‘ der Cinquecento-Lyrik<sup>13</sup> in ihrer jeweiligen Verbindung mit dem Erbe Petrarcas beträchtliche Variationen erlaubt. Sie kennt nicht nur eine Spielart, sondern mehrere, die nach ihren unterschiedlichen Modellkonstellationen teils geradezu konträre Ausprägungen finden können. Unter ihnen stellen die *Rime* Della Casas wohl eine besonders charakteristische und prononcierte, aber eben deswegen mitnichten eine geschichtlich zentrale Variante dar. Sie stimmt nach meiner These nur

---

10 Vgl. zu dem hier implizierten Manierismus-Begriff, der im Sinne von J. V. Mirollos „anguished mannerism“ (vgl. J. V. M., „Introduction. Mannerism as Term, Concept, and Controversy“, in: J. V.M., *Mannerism and Renaissance Poetry*, New Haven 1984, S. 1–71, hier S. 4) eine „Geisteshaltung“ von „Pessimismus, Unsicherheit, Instabilität, Verfangensein in unauflösbaren Spannungen und Widersprüche“ mit einer „Tendenz zu Subjektivierung und [...] intellektualistischer ‚astrattezza‘“ verbindet, den Forschungsbericht von Gerhard Regn, „Tasso und der Manierismus“, *Romanistisches Jahrbuch* Bd. 38/1987, S. 99–129, hier S. 103.

11 Wesentlich erweitert wird diese Perspektive durch die Habilitationsschrift von Klaus Ley, *Die „scienza civile“ des Giovanni della Casa*. Literatur als Gesellschaftskunst in der Gegenreformation (Studia Romanica. 57), Heidelberg 1984. Ley versucht, in Casas auf den ersten Blick ganz verschiedenartigen Werken Elemente eines einheitlichen „psychagogischen Programms“ nachzuweisen, welches der Kontrolle einerseits der „mores“ (*De officiis inter potentiores et tenuiores amicos, Galateo*), andererseits der „affectus“ (*Rime*) dienen soll.

12 Das Gleiche gilt für Leys Monographie, deren unbestreitbare geistesgeschichtliche Ergiebigkeit manchmal durch merkwürdige Nachlässigkeiten der (inter)textuellen Analyse beeinträchtigt wird; vgl. dazu meine Rezension *Romanistisches Jahrbuch* Bd. 36/1985, S. 210–214.

13 Von einer solchen „ascendenza classico-umanistica“ spricht Sole, „La lirica di Giovanni Della Casa“ (vgl. Anm. 7), S. 171. Er sieht sie vor allem im Thema „della donna e dell’amore come fonti di voluttà e di tormento“ manifestiert: einem Thema, das im Verlauf des 16. Jahrhunderts zunehmend von jenem „velo candidissimo“ (Foscolo) stilnovistischer Spiritualität befreit werde, der bei Petrarca die spätere ‚Sinnlichkeit‘ und ‚Dramatik‘ noch zu verschleiern wüßte.

sehr partiell mit der Hauptlinie des lyrischen Stilwandels im Cinquecento überein, wie er in Richtung auf die konzeptistisch-sensualistische Dichtung Giambattista Marinos verläuft<sup>14</sup>, und zeigt stattdessen den Extrempunkt einer herausragenden, aber aparten Nebenlinie an.

Um die wesentlichen Züge dieser Sonderform, die vor allem eine Sonderform des petrarkistischen Sonetts bedeutet, im kontrastiven Vergleich zu beschreiben, wende ich mich einem von Casas berühmtesten Gedichten zu: der Eifersucht-Invektive *Cura, che di timor ti nutri e cresci*. Es ist wahrscheinlich das früheste definitive Sonett seines Autors, datierbar auf das Jahr 1533<sup>15</sup>, und seine Berühmtheit bezeugen neben einer Serie von Nachahmungen, die ein anonymes Kommentator des 18. Jahrhunderts katalogisiert hat<sup>16</sup>, beispielsweise Benedetto Varchis öffentliche ‚Lettura‘ vor der Accademia degli Infiammati<sup>17</sup>, die Zitierungen in Torquato Tassos *Discorso della Gelosia* oder Sforza Pallavicinos *Trattato dell'arte dello stile*, Girolamo Cicalas Übersetzung in eine neulateinische Elegie und noch Muratoris Lob in der Anthologie seiner *Perfetta Poesia Italiana*. Dabei läßt sich nicht übersehen, daß das Gedicht den klassisch-humanistischen Einfluß bereits in seiner rhetorischen Struktur offenbart; denn – wie Marco Aurelio Severino, einer der Casa-Kommentatoren des neapolitanischen Seicento<sup>18</sup>, formuliert – „il genere in cui è questo componimento, egli è dimostrativo“<sup>19</sup>.

Die Eifersucht-Invektive als eine Aufgabe des Genus demonstrativum gehört nun zu den typischen Motiven der Liebesdichtung im Cinquecento; ihr wichtigstes Exempel war zweifellos Sannazaros Sonett *O gelosia, d'amanti orribil freno*, dessen ungeheure Fortune sich in einer Kette von Imitationen und Überbietungsversuchen bis zu Giambattista Marino oder Luis de Góngora nachweisen läßt<sup>20</sup>. Sowohl an Iacopo Sannazaros Vorbild als auch an seinen direkten Abwandlungen ist indessen eine Stiltendenz

14 Zur Rekonstruktion dieser Hauptlinie der präbarocken Gattungsevolution anhand einer generischen ‚pars pro toto‘ vgl. Vf., *Das Madrigal. Zur Stilgeschichte der italienischen Lyrik zwischen Renaissance und Barock* (Ars poetica. Studien. 7), Bad Homburg v. d. H./Berlin/Zürich 1969.

15 Zur Datierung vgl. die Bemerkungen von Roberto Fedi, in: Della Casa, *Le Rime*, hrsg. von Roberto Fedi, 2 Bde. (Testi e documenti di letteratura e di lingua. 4), Roma 1978, Bd. 2, S. 47.

16 Vgl. Della Casa, *Opere di Monsignore Giovanni della Casa*, edizione veneta novissima [...], 5Bde., Venezia (Angiolo Pasinello) 1728–1729, Bd. 1, S. 277.

17 Dieser Vortrag, der zuerst – Gaspara Stampa gewidmet – im Jahr 1545 publiziert wurde, ist abgedruckt in: Della Casa, *Opere*, Bd. 1, S. 318–338.

18 Zu ihrer poetologischen und literaturpolitischen Rolle im Kontext anti-barocker Polemik vgl. Amedeo Quondam, *La parola nel labirinto. Società e scrittura del manierismo a Napoli* (Biblioteca di Cultura Moderna. 783), Bari 1975, S. 283ff.

19 Vgl. Della Casa, *Opere* (vgl. Anm. 16), Bd. 2, S. 79.

20 Vgl. dazu Vf., „Der frühe Góngora und die italienische Lyrik“, *Romanistisches Jahrbuch* 20/1969, S. 219–238, hier S. 229–231. Bei Marinos Version handelt es sich um das Sonett *Tarlo e lima d'amor, cura mordace* (in: Marino, *Opere*, hrsg. von Alberto Asor Rosa [I classici Rizzoli], Milano 1967, S. 257), bei Góngoras Fassung um das Sonett *Oh niebla del estado mas sereno* (in: Góngora, *Obras poéticas*, 3 Bde. [Bibliotheca hispanica], New York 1921; Nachdruck 1970, Bd. 1, S. 29).

abzulesen, die zwar sicherlich einen klassisch-humanistischen Ursprung besitzt, der Stiltendenz von Casas Eifersucht-Invektive jedoch fast konträr gegenübersteht. Zur Klärung des einschneidenden Unterschieds, der die Evolution des petrarkistischen Sonetts gleichsam in zwei – einmal mehr und einmal weniger ‚präbarocke‘ – Branchen teilt, werfen wir zunächst einen Blick auf das Gedicht Sannazaros; darauf betrachten wir eine Bearbeitung Luigi Tansillos, eines etwas jüngeren Zeitgenossen Casas, der prononciert die Hauptlinie der lyrischen Stilentwicklungen vertritt<sup>21</sup>; von ihr soll dann in einem dritten Schritt Casas Gegenposition abgehoben werden.

Sannazaro:

O gelosia, d'amanti orribil freno,  
che in un punto mi volgi e tien sì forte,  
o sorella de l'empia amara morte,  
che con tua vista turbi il ciel sereno;

o serpente nascosto in dolce seno  
di lieti fior, che mie speranze hai morte,  
tra prosperi successi avversa sòrte,  
tra soavi vivande aspro veneno;

da qual valle infernal nel mondo uscisti,  
o crudel mostro, o pèste de'mortali,  
che fai li giorni miei sì oscuri e tristi?

Tòrnati giù, non raddoppiar miei mali!  
Infelice paura, a che venisti?

Or non bastava Amor con li suoi strali?<sup>22</sup>

Tansillo:

21 Vgl. zum stilgeschichtlichen Stellenwert von Tansillos Lyrik Vf., *Das Madrigal* (vgl. Anm. 14), S. 166–170, und Giulio Ferroni/Amedeo Quondam, *La „Locuzione artificiosa“*. Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del manierismo (L'Analisi letteraria. 7), Roma 1973, S. 272–275. Eine insgesamt treffende Kurz-Charakteristik bietet – en passant – Fedi, „Tasso, Della Casa, e un poeta dimenticato“, *Filologia e Critica* Bd. 10/1985, S. 342–365, hier S. 355: „[...] Tansillo, poeta ancora a metà fra una opzione intimistica che potremmo definire, per pura convenzione, manieristica in senso lirico, e una espansione pubblica e declamatoria ancora molto cortigiana, o almeno legata ad una concezione poetica fatta di consuetudini sociali e d'encomio.“ Anzumerken wäre hier freilich, daß Tansillos „espansione pubblica e declamatoria ancora molto cortigiana“ (Hervorhebung U. SB.) – anders als man nach dieser Formulierung vermuten könnte – im Prozeß der Cinquecento-Lyrik nicht einfach ein residuales Phänomen darstellt, sondern eher umgekehrt eine durchaus zukunftssträchtige Position kennzeichnet, von der speziell ‚höfische‘ und ‚declamatorische‘ Stiltendenzen über Luigi Groto oder Battista Guarini zur Dichtung Marinos führen. Der gleichen Strömung gehört übrigens auch die „cronaca di corte“ von Pignas Gedichtsammlung *Il ben divino* an, die Gerhard Regn überzeugend mit Torquato Tassos (zumindest relativer) petrarkistischer Orthodoxie kontrastiert hat; vgl. Regn, *Torquato Tassos zyklische Liebeslyrik und die petrarkistische Tradition* (Romanica Monacensia. 25), Tübingen 1987, S. 147–195.

22 Sannazaro, *Opere volgari*, hrsg. von Alfredo Mauro (Scrittori d' Italia), Bari 1961, S. 155.

O d'invidia, e d'amor figlia sì ria,  
Che le gioje del padre volgi in pene,  
Cauto Argo al male, e cieca talpa al bene,  
Ministra di tormento, Gelosia;

Tesifone infernal, fetida Arpia,  
Che l'altrui dolce rapi, ed avvelene,  
Austro crudel, per cui languir conviene  
Il più bel fior de la speranza mia;

Fiera da te medesima disamata,  
Augel di duol, non d'altro mai presago,  
Tema, ch'entri in un cor per mille porte;

Se si potesse a te chiuder l'entrata,  
Tanto il regno d'Amor saria più vago,

Quanto il mondo senza odio, e senza morte.<sup>23</sup>

Della Casa:

Cura, che di timor ti nutri e cresci,  
e più temendo maggior forza acquisti,  
e mentre con la fiamma il gielo meschi,  
tutto 'l regno d'Amor turbi e contristi;

poi che 'n brev'ora entr'al mio dolce hai misti  
tutti gli amari tuoi, del mio cor esci:  
torna a Cocito, a i lagrimosi e tristi  
campi d'inferno: ivi a te stessa incresci,

ivisenza riposo i giorni mena,  
senza sonno le notti, ivi ti duoli  
non men di dubbia che di certa pena.

Vattene: a che più fera che non suoli,  
se 'l tuo venen m'è corso in ogni vena.

con nove larve a me ritorni e voli?<sup>24</sup>

---

23 Luigi Tansillo, *Opere*, Venezia (Francesco Piacentini) 1738, *Sonetti e Canzoni*, S. 8. Vgl. auch Ferroni/Quondam, *La „Locuzione artificiosa“* (vgl. Anm. 21), S. 277. Die Fassung, die Ferroni und Quondam im Anthologie-Teil ihres Buchs nach der Ausgabe von E. Pércopo (*Il Canzoniere edito ed inedito*, Napoli 1926) präsentieren (S. 277), enthält drei Varianten, welche die Interessen unserer Stilanalyse indes nicht berühren.

24 Della Casa, *Le Rime*, hrsg. von R. Fedi (vgl. Anm. 15), Bd. 1, S. 10.

Liest man das Sannazaro-Sonett schon im vergleichenden Bezug zu *Cura, che di timor ti nutri e cresci*, dann fallen vor allem die deutlichen Symmetrien seiner Komposition auf. Gewiß besteht zwischen beiden Gedichten eine evidente Abhängigkeit, und ohne Zweifel hat Della Casa das Sonett von Sannazaro bei der Abfassung des eigenen vor Augen gehabt; doch kommt die eklatant symmetrische Gliederung allein dem Vorbild und nicht Casas Bearbeitung zu. Bei Sannazaro läßt sich klar abgegrenzt ein erster Teil des Sonetts ausmachen, der bis zur Vollendung des Fragesatzes in V. 11 reicht. Den zweiten, freilich lebhafter gegliederten Teil bildet das letzte Terzett mit dem zweifach artikulierten Befehl von V. 12 sowie den beiden Fragen von V. 13 und V. 14. Bemerkenswert geschlossen erscheint zumal der erste Teil. Er setzt sich zusammen aus einer mehrmals erneuerten Apostrophe der „Gelosia“, welche die Oktave umfaßt, und der Frage, die mit dem ersten Terzett anhebt, um gleich wieder zu neuen Apostrophen überzuleiten. Damit entspricht die argumentativ-syntaktische Ordnung in harmonischer Weise der metrischen, und was der Strophenbau des Sonetts suggeriert, wird von der Satz- und Gedankenfolge flexibel erfüllt. Wo die Sonettstruktur es am ehesten gestattet, nämlich in den Quartetten, setzen sich die Symmetrien auch am prägnantesten durch. Sie verleihen dem ersten Teil des Gedichts einen ausgesprochen anaphorischen Charakter. Dessen Konstituenten sind hauptsächlich die O-Exklamationen. Am Anfang werden sie in regelmäßigem Abstand dreimal wiederholt („O gelosia“, „o sorella“, „o serpente“) und nach der Frageformulierung zum Abschluß der Periode noch zweimal im gleichen Vers bekräftigt („o crudel mostro, o pèste de' mortali“). An der Stelle, an der sie – obgleich erwartet – ausbleiben, tritt für sie mit zwei pointierten Parallelversen ein anderes symmetrisches Element ein: „tra prosperi successi avversa sòrte, / tra soavi vivande aspro veneno“ (V. 7f.).

Betrachten wir nach diesem Sonett das Luigi Tansillos, stellt sich heraus, daß die Züge, die wir bei Sannazaro hervorgehoben haben, jetzt bei dem Repräsentanten einer späteren petrarkistischen Generation entschieden verstärkt sind.

Die Zweigliedrigkeit der Sonettkomposition, welche Sannazaro zwar deutlich gemacht, aber dank der reicheren Untergliederung der beiden Teile auch noch gleichsam ausbalanciert hatte, wird von Tansillo akzentuiert. Bei ihm ist der erste Teil nicht in Apostrophen und Frage untergliedert; vielmehr zieht sich eine ununterbrochene Apostrophenkette vom Anfang bis zum Einschnitt zwischen V. 11 und V. 12, der ja die einzige Zäsur in der argumentativ-syntaktischen Ordnung des Gedichts bildet. Noch stärker erscheint der zweite Teil durch die Kohärenz seines Raisonnements in sich geschlossen. Zwar enthielt auch Sannazaros Schlußterzett in gewissem Sinn ein Raisonement („Was sollen Angst und Unglück der Eifersucht, wenn bereits die Liebe so schmerzlich wirkt?“), doch war es durch die freie Folge der Aufforderungen und Fragen gewissermaßen elegisch aufgelöst worden. Bei Tansillo ist es

dagegen stringent zusammengefasst und setzt sich als gedankliche Pointe, deren Diskursivität durch die Tanto-Quanto-Formulierung unterstrichen wird, scharf ab von der emotional stilisierten Invektive der Apostrophenkette<sup>25</sup>.

Auf welchen speziellen klassisch-humanistischen Einfluß läßt sich die Stilentwicklung, die aus dem Vergleich der Sonette Sannazaros und Tansillos resultiert, nun zurückführen? Wie ich schon anderenorts zu zeigen versucht habe<sup>26</sup>, wirkt in ihr mehr als jede andere Komponente der Formimpuls des Epigramms, das während des Cinquecento die Kurzformen volkssprachlicher Lyrik – zunächst Strambotto bzw. Oktavstanze und Madrigal, später und nicht ohne Widerstand das Sonett – durchdringt und fortschreitend transformiert. Die epigrammatischen Merkmale, die dabei vor allem zur Geltung kommen, sind – grob resümiert – folgende:

- a) Zweiteiligkeit der argumentativ-syntaktischen Struktur (Protasis – Apodosis, Narratio bzw. Expositio – Acumen);
- b) Konzinnität der zu Symmetrien bzw. Parallelismen neigenden Syntax;
- c) Gedankliche Zuspitzung (Argutia);
- d) Kürze (Brevitas).

Bei allen vier Merkmalen ist von Sannazaro, bei dem die Epigrammnähe des Sonetts noch eher latent wirkt, zu Tansillo ein offenkundiger Fortschritt zu bemerken. In Tansillos Sonett wird die zweiteilige Gliederung von Protasis und Apodosis durch keine weiteren Untergliederungen mehr abgeschwächt. Für Konzinnität sorgen sowohl Symmetrien im Innern eines Verses („Cauto Argo al male, e cieca talpa al bene“) als auch Parallelismen zwischen verschiedenen Versen („Tanto il regno d’Amor saria più vago, / Quanto il mondo senza odio, e senza morte“), und die anaphorische Struktur der Expositio manifestiert sich – mit geringen Variationen – im regelmäßigen Rhythmus der schmähenden Anrufungen, die während des ersten Terzetts jeden und während der Quartette (abgesehen von einer Ballung in den Versen 3–5) jeden zweiten Vers eröffnen. Die gedankliche Zuspitzung der Argutia bildet als scharf konturiertes Raisonement Höhepunkt und Ziel der Gedichtfügung. Dabei fällt auf, daß angesichts der Argutia, die ja ein intellektuell-objektivierendes Moment darstellt, das lyrische Ich weitgehend aus dem Gedicht zurücktritt. Schon bei Sannazaro hatte es sich, entsprechend dem rhetorischen Rahmen des Genus demonstrativum, nicht besonders insistent gezeigt. Bei Tansillo ist es fast vollständig getilgt und erscheint lediglich am Rand in einem einzigen Pronomen (V. 8: „Il più bel fior de la

---

25 Ähnliche Tendenzen weist ein anderes Gelosia-Sonett, *O di buon genitore, e di rea madre*, auf (vgl. Tansillo, *Opere, Sonetti e Canzoni* [vgl. Anm. 23], S. 11). Es erscheint im Schlußteil weniger unpersönlich pointiert, während dafür der erste Teil – dank der retardierten Nennung des „crudel mostro“ „Gelosia“ erst im neunten Vers – eine womöglich noch geschlosseneren Kohärenz erhält; vgl. dazu Vf., „Der frühe Gongora“ (vgl. Anm. 20), S. 232f.

26 Vgl. Vf., *Das Madrigal* (vgl. Anm. 14), passim, besonders S. 163ff.



speranza mi a“). Statt zur elegischen Selbstaussage trägt die epigrammatische Form hier also zu einer Haltung allgemeingültiger Didaxis bei, die – wie Alfred Noyer-Weidner gezeigt hat<sup>27</sup> – bereits das Einleitungsgedicht von Pietro Bembo's *Rime* auszeichnete.

Schwierigkeiten bereitet dem Sonettisten natürlich das vierte Merkmal der Kürze. Zumal für den Epigrammatiker des Cinquecento ja als Norm eine Regel galt, die Tommaso Correa folgendermaßen formulierte: „Quod si brevitatem propriam Virtutem epigrammatis esse dicimus, quo brevis illud fuerit servato decoro et argutia conditum, eo iucundius, gratius, concinnius erit iudicandum.“<sup>28</sup> Wie kann eine solche Verkürzung jedoch von einer Form erreicht werden, deren Umfang – anders als der des Epigramms oder auch des Madrigals – definitiv festliegt? Offensichtlich vermag das Sonett, an das konstitutive Maß seiner vierzehn Verse gebunden, Brevitas als poetologischen Wert nicht direkt zu realisieren. Möglich ist allein deren Simulation mit den syntaktischargumentativen Mitteln einer bestimmten Rhetorik. Um den täuschenden Eindruck von Kürze hervorzurufen, muß das Sonett in exzessiv finaler Komposition auf eine das Gedichtganze beherrschende Schlußpointe hin ausgerichtet werden. Auf sie haben alle Verse hinzuarbeiten, was bedeutet, daß sie nur ein möglichst geringes Eigengewicht erhalten dürfen. Am besten ist es, wenn sie dank frappanter Symmetrien und Parallelismen eine gleiche Gerichtetheit erkennen lassen. Dabei wird uns bewußt, daß die erwähnten vier Merkmale eng und geradezu systematisch zusammengehören. Indem Tansillo gegenüber Sannazaro die Zweiteiligkeit der Komposition akzentuiert, die syntaktische Konzinnität erhöht und die gedankliche Zuspitzung des Gedichtschlusses verstärkt, erreicht er – simulativ – auch den Effekt einer Kürzung des Sonetts, das sich in seiner Faktur geistreich, schnell und leicht liest wie eben ein neulateinisches Epigramm<sup>29</sup>.

Von dieser epigrammatisierenden Kürzung des Sonetts, welche zwischen Bembo und Marino dessen wesentliche Entwicklungslinie bildet, weicht nun kaum ein Petrarkist weiter und konsequenter ab als Giovanni Della Casa. Vergleichen wir seine Variante der Eifersuchtsinvektive mit der Tansillos, dann zeigt sich ein entgegengesetztes Stilprinzip, das nicht auf K ü r z u n g , sondern auf L ä n g u n g abzielt, das heißt: auf E l e g i e n ä h e (und schließlich sogar Odennähe) statt auf E p i g r a m m n ä h e . Der planvolle Entwurf, der einer solchen elegischen Längung des Sonetts zugrundeliegt, ist abzulesen an der äußersten Anstrengung, mit der Della Casa die oben genannten epigrammatischen Merkmale vermeidet oder

27 Vgl. Noyer-Weidner, „Lyrische Grundform und episch-didaktischer Überbietungsanspruch in Bembo's Einleitungsgedicht“, *Romanische Forschungen* Bd. 86/1974, S. 314–358, hier S. 348ff.

28 Correa, *De toto eo poematis genere, quod epigramma vulgo dicitur*, Venetiis 1569, S. 39.

29 Daß die finale Komposition, welche der Akzentuierung eines pointierten Gedichtschlusses dient, Tansillos Sonette in besonderem Maße – zum Beispiel stärker als jene seines Zeitgenossen und Landsmannes Angelo Di Costanzo – charakterisiert, heben auch Ferroni und Quondam (*La „Locuzione artificiosa“* [vgl. Anm. 21], S. 274) hervor: „La struttura essenziale del sonetto tansilliano è costituita dalla tensione di tutto l'organismo alla chiusura concettosa [...]; la ricerca di questo esito arguto del testo (molto più evidente e frequente di quanto non avvenga nel Di Costanzo, cui è stata attribuita come nota distintiva) [...] costituisce il livello massimo di organizzazione artificiosa del testo [...]“.

wenigstens zu kaschieren sucht. So wird zunächst die bereits bei Sannazaro angelegte kompositorische Zweiteiligkeit revoziert. Die erste Periode endet nicht an einem evidenten metrischen Einschnitt, sondern abrupt inmitten des zweiten Quartetts, wo sich das lakonische „del mio cor esci“ (V. 6) in schneidender Asymmetrie gegen die vorangehenden Relativ- und Kausalsätze aufbäumt. Die Steigerung, welche dieser Imperativ erfährt, hat mehrere Stufen. Dem „del mio cor esci“ folgt zu Beginn des nächsten Verses „torna a Cocito“, und damit setzt eine Reihe von drei Imperativen ein, die durch das gleichfalls dreimal wiederholte „ivi“ in besonderer Weise auf den Höllenort bezogen sind: „ivi a te stessa incresci“ (V. 8); „ivi senza riposo i giorni mena“ (V. 9); „ivi ti duoli“ (V. 10). Erst am Anfang des letzten Terzetts steht die Formel, der nach den Höllenimperativen die intensivste und bedeutsamste Weisungsgebärde eignet: „Vattene“ (V. 12). Gewiß gibt es bei der Steigerung auch eine gewisse Konzinnität; dafür spricht ja schon die emphatische Wiederholung des „ivi“. Doch bleibt diese Regelmäßigkeit sozusagen verdeckt, ohne zum glatten Effekt eines Parallelismus zu gelangen. Ein solcher Effekt wird behindert durch die asymmetrischen Positionen, die „ivi“ in den besagten Versen innehat, durch die Verbindung mit unterschiedlichen Verbtypen – einem intransitiven, einem transitiven und einem reflexiven Verb –, schließlich durch den Umstand, daß der Imperativ beim ersten „ivi“ einen Satz und beim zweiten einen Teilsatz abschließt, beim dritten aber mittels Enjambement einen Satz eröffnet.

Mit ähnlicher Technik hebt Della Casa auch in der ersten Periode die von Sannazaro her naheliegende konzinne Fügung auf. Bei Sannazaro wie bei Tansillo steht hier eine mehr oder weniger regelmäßige Serie von Exklamationen und Relativsätzen. Della Casa läßt es dagegen mit einer einzigen Apostrophe („Cura“) genügen, und der Relativsatz, den „Cura“ nach sich zieht, ist bewußt unübersichtlich verschachtelt. Im zweiten und dritten Vers sind in ihn ein Partizipial- und ein temporaler Nebensatz eingebaut, und zu Beginn des zweiten Quartetts geht er in einen kausalen Nebensatz über. Zumal wenn man die vorher anaphorisch strukturierten Versanfänge betrachtet, werden Casas Variationsbestrebungen manifest. Den ersten Vers leitet das thematische Nomen + Relativpronomen ein, den dritten Vers „e“ + temporale Konjunktion, den fünften Vers eine kausale Konjunktion. Weitere Asymmetrie entsteht aus dem Umstand, daß nur der kausale Nebensatz (V. 5) dem Relativsatz gleichgeordnet ist, während sich ihm der temporale Nebensatz (V. 3) unterordnet<sup>30</sup>.

Durch ein solches asymmetrisches Variieren des Satzbaus erhält das Sonett nun einen eigentümlichen und gegenüber Sannazaro wie insbesondere Tansillo grundsätzlich verschiedenen Ausdruckscharakter. In der ständigen Variation bewahrt jeder Vers, ja jeder Begriff die Schwere einer Selbständigkeit, welche sich der umfassenden Konstruktion immer wieder entgegenstemmt. Daraus folgt nicht zuletzt ein neuer

30 Außerdem ist zu berücksichtigen, daß sogar die ungewöhnliche Reimfolge ABAB.BABA zur spannungsreichen Asymmetrie der syntaktisch absichtlich unabgeschlossenen Quartette beiträgt. Vgl. dazu Fedis stilanalytische Beobachtungen in: Della Casa, *Le Rime*, hrsg. von R. Fedi (vgl. Anm. 15), Bd. 1, S. XXV.

Leserhythmus, den Della Casas Sonett dem Leser abverlangt. Es ist ein getragenes Lento, das Wort für Wort, Zeile für Zeile ausbuchstabieren muß, da die Struktur des Ganzen sich nur zögernd enthüllt und deshalb nicht erlaubt, über das Einzelne hinwegzulesen. Genau umgekehrt verhielt es sich bei Sannazaro und Tansillo: Dort wird die Argumentationsgestalt durch ihre konzinne Fügung frühzeitig offenbar, so daß sich dem Leser eine zielstrebige Allegro-Lektüre aufdrängt, in der das Einzelne unter dem Druck der evidenten Gesamtstruktur hin und wieder auch verschwimmen darf, ohne einen wesentlichen Sinnverlust zu erleiden.

Während die Epigrammatisierung demnach eine Verkürzung und Erleichterung des Sonetts sowie eine Beschleunigung seiner Lektüre bedeutet, ruft die Affinität zur Elegie Längung und Erschwerung hervor, die essentiell von einer Verlangsamung der Lektüre ausgeht. Im Pathos des elegischen Lento kehrt aber auch das Ich des Dichters und Liebenden zurück<sup>31</sup>, dessen das Sonett-Epigramm mit seiner rational bestimmten Pointierung etwa bei Tansillo kaum noch bedarf. Eben dort, wo Tansillo das allgemeingültige Tanto-Quanto-Raisonnement anbringt, endet Della Casa in der Tat, indem er eine melancholische Frage stellt, welche auf eigenes Erleben bezogen ist. Gerade die letzten Verse nennen zweimal das Ich des Liebenden als Opfer und Kontrahenten der Eifersucht, nachdem schon die Verse 5 und 6 von „mio dolce“ und „mio cor“ gesprochen hatten.

Somit bestätigt sich der Elegie-Charakter von Della Casas Sonett an der nachdrücklich geäußerten Präsenz des elegischen Subjekts<sup>32</sup>, das dem epigrammatisierten und daher objektivierten Sonett der Zeitgenossen zunehmend indifferent wird. Dies Ich ist indessen auch bei Della Casa noch mehr als ein bloß elegisches Subjekt; es ist in ‚Liebeskriege‘ verwickelt, streitet und kämpft gegen die Eifersucht<sup>33</sup> und erscheint folglich ähnlich ‚heroisiert‘, wie Noyer-Weidner das für das Ich des Bemboschen Einleitungsgedichts nachgewiesen hat<sup>34</sup>. Das heißt: Jenes Projekt der Gattungsanhebung lyrischer Dichtung, das seit Bembo den Petrarkismus bewegt, prägt in besonderem Maße das Dichten

---

31 Auf diesen Tatbestand spielt wohl auch Lodovico Antonio Muratori an, wenn er das „Sonetto [...] con gran ragione famoso per la sua perfezione, e bellezza“ vor allem wegen seines Ausdruckscharakters von „gravità e vivezza maravigliosa“ rühmt. Vgl. dazu Muratori, *Della perfetta poesia italiana* [...], 2Bde., Venezia (Coleti), 1724 (11706); Nachdruck 1770, Bd. 2, S. 357.

32 Dafür verzichtet Della Casa auf die ingeniöse Allegorese, welche die Figur der Eifersucht gleichsam in eine ‚Familie‘ von Seelenkräften und Wesenheiten einordnet, ihr bei Sannazaro eine ‚Schwester‘ in der „morte“ und bei Tansillo mit „invidia“ und „amor“ sogar ein ‚Elternpaar‘ gibt. Als Höhepunkt solcher Allegorienbildung kann im übrigen Garcilaso de la Vegas Sonett *Dentro en mi alma fue de mí engendrado* gelten, in dem der „celoso temor“ als Sohn von „amor“ und „invidia“ gleichzeitig zum ‚Enkel‘ („nieto“) des lyrischen Ich wird, das er ‚umbringt‘, während er seinen Vater ‚elebt‘ („¡Oh crudo nieto, que das vida al padre/y matas al agüelo!“). Vgl. dazu Garcilaso, *Poesías castellanas completas*, hrsg. von Elias L. Rivers (Clásicos Castalia. 6), Madrid 1969, S. 67.

33 Vgl. dazu auch das sechste Sonett *Nel duro assalto, ove feroce e franco* (Della Casa, *Le Rime*, hrsg. von R. Fedi [vgl. Anm. 15], Bd. 1, S. 8), in dem sich das Thema der Eifersucht explizit mit der Metaphorik einer „guerra d’amore“ verbindet.

34 Vgl. Noyer-Weidner, „Lyrische Grundform“ (vgl. Anm. 27), besonders S. 339–348.

Giovanni Della Casas. Oder besser gesagt: Della Casa verfolgt dies Projekt so bewußt, hartnäckig und wohl auch erfolgreich wie kein anderer Lyriker seiner Epoche. Bei den Zeitgenossen ist nämlich zu bemerken, daß die heroisierende Gattungsanhebung lyrischer Dichtung für sie zwar eine Ambition darstellt, daß diese Ambition in der literarischen Praxis aber mit der insgeheim entgegengesetzten Tendenz epigrammatischer Pointierung kollidiert und vor der meist dominanten Pointenneigung zerfällt. Stilistisch sieht das in der Regel folgendermaßen aus: Die Episierung (oder ‚Tragisierung‘) des lyrischen Dichtens beschränkt sich vorwiegend auf die Lexik, welche dergestalt tatsächlich durch eine auffällige Emphase und zahlreiche antikisierende Elemente charakterisiert wird; man denke z. B. an einen Vers wie Tansillos „Tesifone infernal, fetida Arpia“. In Metrik, Syntax, Rhetorik und Argumentation schlägt jedoch das Modell des Epigramms durch, welches ebenda verkürzt und erleichtert, wo die Lexik Gewicht verleihen und hohe, heroische Bedeutungen setzen möchte. Daher kommt es im sozusagen ‚normalen‘ Petrarkismus nach Bembo zu jener präbarocken Stilentwicklung, bei der die einzelnen Worte immer emphatischer und hyperbolischer, die Gedichte als solche bis hin zur gläsernen Heiterkeit Marinos dagegen immer unernster werden<sup>35</sup>.

## 2.

Giovanni Della Casa negiert die hier beschriebene Stilentwicklung, indem er die Ambition der Gattungsanhebung lyrischer Dichtung radikal ernst nimmt, sie nicht auf die Lexik beschränkt, sondern ihr auch alle anderen Textkomponenten mit einzigartiger Konsequenz unterwirft. Darin ist er keineswegs spezifisch ‚präbarock‘, wie noch Seroni meinte<sup>36</sup>; vielmehr bleibt er einer humanistischen Idee von *gravitas* solcherart verpflichtet, daß eben der Wille zur Erschwerung gelegentlich beinahe krampfhaft und kaum noch aufzulösende syntaktische Manierismen (wie etwa im zweiten Sonett *Si cocente penser nel cor mi siede*) zur Folge hat. Solche Manierismen sind indessen stets syntaktisch-rhetorischer und nie konzeptistischer Natur<sup>37</sup>; sie erstreben die höchstmögliche Spannung zwischen Konstruktion und Detail,

35 Vgl. zu diesem Dilemma, unter dem insbesondere die Textstrukturen der Marinoschen Lyrik leiden, Vf., *Das Madrigal* (vgl. Anm. 14), S. 218ff.

36 In seinen Kommentaren bringt Seroni Casas Sonette wiederholt in die Nähe einer vermeintlichen „tendenza metafisica, che sarà il segno del marinismo“, vgl. Della Casa, *Le Rime*, con annotazioni di A. Seroni (vgl. Anm. 4), S. 109, ähnlich auch S. 52.

37 Deshalb betont Ley zu Recht die relative Einfachheit von Casas Metaphorik (vgl. Ley, *Die „scienza civile“* [vgl. Anm. 11], S. 309–318), die mit dem psychagogischen Programm dieser Lyrik ebenso zu tun hat wie mit dem durch Pseudo-Longin und (Pseudo)Demetrius Phalereus vermittelten Ideal epischer ‚enargeia‘ bzw. ‚evidentia‘: „Gedankliche Klarheit muß sich daher in der Dichtung mit gereinigter, aber doch hochgestauter emotionaler Kraft verbinden.“ (S. 253) Auf Della Casas Vertrautheit mit Demetrius – „siccome Pietro Vittorio riferisce“ – weist Torquato Tasso an einer wichtigen Stelle seiner *Lezione* über das Schlußsonett der *Rime*, *Questa vita mortal, che ‘n una o ‘n due*, hin (vgl. Della Casa, *Opere*

Gedichtganzem und Einzelvers, nicht eine originell gewendete, verblüffende Idee. In der Bemühung, das Sonett elegisch zu längen und episch-tragisch zu erschweren, statt es bloß mit emphatischen Begriffen zu füllen, hat Della Casa jedoch wirklich alle Vorbilder übertroffen, und es ließe sich an vielen Exempeln zeigen, wie seine Aemulatio dabei sowohl auf die Übertrumpfung Petrarcas wie auf die Bembo gerichtet ist. So dient der Eifersuchtsinvektive als syntaktisch-rhetorisches Modell ja ein berühmtes Sonett von Bembo (*Speme, che gli occhi nostri veli e fasci*), das an pathetischer Inkonzinnität hinter Casas Nachbildung bezeichnenderweise weit zurückbleibt<sup>38</sup>: Nicht zu Unrecht stellte schon der Italienkenner und Casa- wie Tasso-Kommentator Gilles Ménage der „gravità del Casa“ die „purezza del Bembo“ gegenüber<sup>39</sup>.

Bei den weiteren Vergleichen, die sich zur Profilierung dieser Aemulatio anbieten, sollen uns zwei Hinweise genügen, welche in detaillierterer Analyse vertieft und durch analoge Fälle ergänzt werden könnten. Der erste betrifft ein an sich eher einfaches Sonett, das aber – wie sich zeigen wird – in die gleiche Stilbewegung eintritt, die auch die thematisch stärker belasteten Gedichte kennzeichnet:

Sagge, soavi, angeliche parole;  
dolce rigor, cortese orgoglio e pio;  
chiara fronte e begli occhi ardenti, ond'io  
ne le tenebre mie specchio ebbi e sole;  
  
e tu, crespo oro fin, là dove sòle  
spesso al laccio cader còlto il cor mio;  
e voi, candide man, che 'l colpo rio  
mi deste, cui sanar l'alma non vòle;  
  
voi d'Amor gloria sète unica, e 'nseme  
cibo e sostegno mio, col qual ho corso  
seculo assai tutta l'età piú fresca.  
  
Né fia giamai, quando 'l cor lasso freme  
nel suo digiun, ch'i' mi procuri altr'esca,

---

[vgl. Anm. 16], Bd. 1, S. 372). Vgl. außerdem Ezio Raimondi, „Poesia della retorica“, *Retorica e critica letteraria*, hrsg. von Lea Ritter Santini und Ezio Raimondi (Quaderni della Rivista „Lingua e Stile“. 2), Bologna 1978, S. 123–150, hier S. 135.

38 Dabei gehört es – wie Dionisotti unterstreicht – durchaus zu den ‚reifsten‘ und stilistisch unabhängigsten Gedichten seines Autors, d. h. zu einem „discorso che è ormai tutto al di là di ogni imitazione scolastica“. Vgl. Bembo, *Prose e rime*, hrsg. von C. Dionisotti (Classici Italiani. 26), Torino 1966 (1960), S. 550f.

39 Wir entnehmen diese Charakteristik, die sich im Vorwort zum Kommentar von Tassos *Aminta* (Ausgabe Venezia 1736) findet, den einleitenden „testimonianze onorevoli [...]“ der Bembo-Ausgabe von Pier Antonio Serassi (vgl. Bembo, *Rime*, con le annotazioni di Anton-Federigo Seghezzi, Bergamo 1753 (1745), S. XXXVII–XLVII, hier S. XLI). Weitere poetologische Auszeichnungen betreffen dort Dantes „dottrina“, Petrarcas „dolcezza“, Ariosts „facilità“ und Annibal Caros „leggiadria“.

Gewiß gehört dies Sonett in Della Casas *Rime* zuden Gedichten relativ leichten Tons, eines „tono tutto madrigalesco“, wie Seroni – mit nicht unbeträchtlicher Verzerrung der stilistischen Relationen – zu sagen pflegt<sup>41</sup>. Die Tradition, aus der es hervorgeht, umfaßt vor allem zwei kanonisch gewordene Sonette, welche die Descriptio der Geliebten zum Thema nehmen: Bembos *Crin d'oro crespo e d'ambra tersa e pura* und Petrarcas *Gratie ch'a pochi il ciel largo destina*, das Bembo im letzten Vers seines Sonetts offen als Vorbild exponiert. Beide Gedichte haben bei allen Verschiedenheiten einen durchaus ähnlichen Gang: sie präsentieren in einer langen Enumeratio die Schönheiten der Geliebten und erklären zum Schluß, diese Schönheiten seien – als „magi“ oder „esca“ – verantwortlich für das Innamoramento des Dichters. In der Enumeratio ist Petrarca bewegter: Er geht vom Allgemeinen, Moralischen und Psychischen zum Besonderen und Physischen, läßt die moralischen Topoi zunächst artikellos im Hintergrund, hebt das Körperliche darauf durch den bestimmten Artikel hervor und akzentuiert mit dem Demonstrativpronomen über alle anderen schließlich einen einzigen Zug, „que' belli occhi“. Bembo ist systematischer: Er beginnt beim Sinnlichen, um – immer allgemeiner werdend – in V. 12 zur begrifflichen Synthese des „Giunta a somma beltà somma onestade“ zu gelangen, einer Synthese, welche das Porträt geradezu klassifikatorisch ordnet<sup>42</sup>.

Bei Della Casa zeigt sich alles ungleich komplizierter, und wer – noch fixiert auf Petrarca und Bembo – das Sonett als ein mutmaßlich vertrautes überfliegen möchte, wird immer wieder durch Erschwerungen auch im scheinbar leichten „genere evocativo“<sup>43</sup> aufgehalten, welches sich von der pathetisch-sublimen Tonlage in Casas Canzoniere – entgegen der Communis Opinio – eben nicht grundsätzlich trennen läßt. Zunächst ist die eigentliche Descriptio auf die Quartette komprimiert. Dabei beobachten wir aufs neue, daß die besonders bei Bembo ausgeprägte enumerative Ordnung von kontinuierlichen Asymmetrien durchbrochen wird. Die Deutlichkeit des Schemas manifestierte Bembo ja vor allem durch die hervorgehobene Position der Schönheitstopoi (Crin, occhi, riso, rubini e perle, man, cantar, senno, leggiadria) jeweils am Versbeginn, wodurch das Sonett eine ähnlich anaphorische Struktur erhielt wie bei Sannazaro und Tansillo die Eifersuchtsinvektiven. Von Della Casa werden die Nomina (parole, rigor, orgoglio, fronte, occhi) dagegen in eine absichtlich unregelmäßige Folge gebracht: V. 1 enthält einen Topos, V. 2 zwei (von allerdings fast synonymen Relationen), V. 3 zwei, V. 4 keinen. Überdies

40 Della Casa, *Le Rime*, hrsg. von R. Fedi (vgl. Anm. 15), Bd. 1, S. 13.

41 Vgl. Della Casa, *Le Rime*, con annotazioni di A. Seroni (vgl. Anm. 4), S. 61.

42 Zur exemplarischen Bedeutung dieses frühen Bembo-Sonetts, auf das zumal die Schönheits- und Liebestraktate des Cinquecento häufig rekurren, vgl. Dionisotti's Kommentar in: Bembo, *Prose e rime* (vgl. Anm. 38), S. 510f.

43 Vgl. Della Casa, *Le Rime*, con annotazioni di A. Seroni, S. 62.

sind die Nomina in V. 2 abstrakter, die in V. 3 konkreter Natur; dazu haben die konkreten Nomina „fronte“ und „occhi“ natürlich eine direkt positive Konnotation, während die Abstracta „rigor“ und „orgoglio“ an sich negativ wirken und lediglich durch ihre oxymorische Adjektivierung ins Positive gewendet werden. Die Adjektive, die – den Nomina vorangestellt – den Versbeginn einnehmen, sind hier überhaupt von primärer Bedeutung. Sie lösen nicht nur die begriffliche Härte der Nomina sowie die Starre ihrer Juxtaposition auf; sie setzen die Nomina vielmehr auch in eine neue, intensivere Beziehung zum elegischen Subjekt des Sonetts. Das Ich des Liebenden, dem die „parole“ als „sagge, soavi, angeliche“, der „rigor“ als „dolce“, der „orgoglio“ als „cortese e pio“, die „fronte“ als „chiara“ und die „occhi“ als „begli ardenti“ begegnen, tritt schon am Ende des dritten Verses an akzentuierter Stelle, d. h. im kühnen Reim mit „pio“<sup>44</sup>, in das Gedicht ein und zerstört so frühzeitig die Objektivität der Descriptio, nachdem diese bereits von der abundanten Adjektivierung belebt worden war.

Aus der eher statischen Beschreibung entwickelt sich somit eine dynamisierte, dramatische Auseinandersetzung<sup>45</sup> in der auf die Nennung einer ‚Bellezza‘ sofort die Reaktion des elegischen Subjekts folgt. Die Intensität der ‚Interaktion‘ zwischen Schönheitstopoi und elegischem Subjekt ist dann auch das Kriterium, nach dem die verdeckte Serie der ‚Bellezze‘ gegliedert wird. Della Casa geht nicht vom Abstrakten zum Konkreten oder vom Konkreten zum Abstrakten über, sondern er ordnet die Abfolge dergestalt, daß er den Schönheitstopoi das Begehren oder Leiden des Liebenden mit zunehmendem Pathos entgegensetzen kann. Daher folgen den „chiara fronte e begli occhi ardenti“, denen eine tröstlich erhellende Wirkung zukommt, in dramatischerer Apostrophe „tu, crespo oro fin“ – das Haar, das ‚mein Herz‘ gefangennimmt – und „voi, candide man“ – die Hände, die ‚meine Seele‘ unheilbar verletzt haben. An dieser Stelle ist der Punkt erreicht, bei dem Della Casa das Schema „Descrive le bellezze della sua Donna“<sup>46</sup>, welches Bembo – programmatisch zitierend – noch bewahrt, endgültig verläßt und sich der Vorhersehbarkeit überlieferter petrarkistischer Modi entzieht. Mit dem ersten Terzett hat jegliche Descriptio ein Ende; der Gedichtschluß gehört nicht mehr vorrangig der ‚Donna‘, sondern verwandelt sich nach der Glorifizierung der Geliebten („Voi d’amor gloria sète unica“) in eine wenngleich diskretere Glorifizierung des liebenden Ichs selber. Als ein heroisches war es ja bereits durch den suggestiven Reim mit „pio“ ausgezeichnet worden, und im Sinne dieses Reimsymbols verspricht

44 Vergleichbar ungewöhnliche Reimpositionen hält das „io“ auch noch im Sonett *Varchi, Ippocrene il nobil cigno alberga* und in der Kanzone *Errai gran tempo* (vgl. Della Casa, *Le Rime*, hrsg. von R. Fedi [vgl. Anm. 15], Bd. 1, S. 68 und 62). Beide Male wird der enjambierende Satz auffälligerweise wie hier mit „onde“ angeschlossen. Als Vorbild dafür könnten zwei identische Petrarca-Stellen (119,55 und vor allem 47,10) gedient haben.

45 „In solch radikaler Zuspitzung des Seelendramas“, die zur „affektgeladenen Tragödie in der Innerlichkeit“ tendiert, sieht gleichfalls Ley – eher geistesgeschichtlich argumentierend – den „Unterschied von Della Casas Lyrik zum bisherigen Petrarkismus“; vgl. Ley, *Die „scienza civile“* (vgl. Anm. 11), S. 302f. und 256.

46 Auf diese Formel wird das Sonett Bembo von Seghezzi gebracht; vgl. Bembo, *Le Rime* (vgl. Anm. 39), S. 215.

es nun die dauernde Treue eines amour constant, die gewissermaßen stoische Entschlossenheit, in keiner ‚Ermattung‘ anderen „soccorso“ zu suchen als den der einen Geliebten<sup>47</sup>. Selten wird deutlicher als in diesem Sonettluß, wie die Gattungsanhebung petrarkistischen Dichtens (man beachte dazu vor allem das latinisierende Hyperbaton des letzten Verses) zugleich auch die wenigstens literarische Statusanhebung des petrarkistisch Dichtenden und Liebenden impliziert.

Der zweite Hinweis gilt einem Sonett, das einer ähnlich prominenten Gedichttradition entstammt wie *Sagge, soavi, angeliche parole*:

Quella, che del mio mal cura non prende,  
come colpa non sia de'suoi begli occhi  
quant'io languisco, o come altronde scocchi  
l'acuto stral che la mia vita offende,

non gradisce il mio cor, e no 'l mi rende,  
perch'ei sempre di lacrime trabocchi;  
né vòl ch'i'pèra, e perché già mi tocchi  
Morte col braccio, ancor non mi difende.

E io son preso, ed è 'l carcer aperto;  
e giungo a mia salute, e fuggo indietro;  
e gioia 'n forse bramo, e duol ho certo.

Da spada di diamante un fragil vetro  
schermo mi face: e di mio stato incerto  
né morte Amor da te, né vita impetro.<sup>48</sup>

Archetyp dieser Tradition – und gerade im präbarocken Cinquecento vielbewundert – war Petrarca's Sonett *Pace non trovo, et non ò da far guerra*. Es wurde nachgeahmt etwa von Bembos *Lasso me, ch'ad un tempo e taccio e grido*. Dabei fällt auch hier die weitgehende strukturelle Affinität der Gedichte Petrarca's und Bembos auf. Beide bestehen wieder aus einer Reihung wesentlich gleichbleibender Elemente, einer Serie von Antithesen, die den widersprüchlichen Zustand des Liebenden ausdrücken, welcher in seiner Verzweiflung weder leben noch sterben will. Bei Petrarca wird die 13 Verse umfassende Reihung durch eine begründende Erklärung abgeschlossen: „in questo stato son, donna, per

---

47 Dabei nehmen die beiden letzten Reimwörter „soccorso“ und „esca“ – wie kaum einem Kommentator verborgen geblieben ist – variierend die Wendung „cibo e s o s t e g n o“ aus Vers 10 wieder auf, so daß auch lexikalisch ein Anknüpfungspunkt an das heldenhafte „s o s t e n e r [...] Io strazio e l'aspra guerra“ in Bembos' epischer Einleitungsgedicht gegeben ist; vgl. Noyer-Weidner, „Lyrische Grundform“ (vgl. Anm. 27), S. 340.

48 Della Casa, *Le Rime*, hrsg. von R. Fedi (vgl. Anm. 15), Bd. 1, S. 17.



voi“<sup>49</sup>; bei Bembo erfolgt im letzten Vers erneut die intertextuelle Hommage eines Petrarca-Zitats, und zwar – der Atmosphäre des Sonetts entsprechend – eines besonders paradox geformten: „e per più non poter fo quant’io posso „<sup>50</sup>

Wegen der Fülle ihrer Antithesen, der Konzinnität der Enumeratio, der Zweiteiligkeit von Reihung und Resümee muten beide Gedichte wie konzeptistische Sonett-Epigramme avant la lettre an. Ihrem tragischen Thema widerspricht untergründig die Glätte ihrer Konstruktion, und deshalb scheint auch der Bembo-Kommentator Anton-Federigo Seghezzi die Gedichte nicht mehr ganz ernst zu nehmen, wenn er Bembos Version den Stilcharakter spezieller „Leggiadria“ zuspricht: „Leggiadramente describe le contrarietà, ch’e’prova nel suo amore, ed è a somiglianza di quello del Petr. *Pace non trovo*.“<sup>51</sup> Darauf erwähnt Seghezzi Della Casas Version, um festzustellen: „Dal Casa fu imitato il Bembo in quel suo, che incomincia *Quella che del mio mal*, ma prese viaggio alquanto diverso.“<sup>52</sup> Wir wissen jetzt, was diesen „viaggio alquanto diverso“ ausmacht und wohin er führen soll. Oder wenn wir es noch nicht wüßten, würde es ein Vergleich eben der drei Antithesensonette mit großer Klarheit demonstrieren. Statt einen solchen Vergleich noch einmal auszuführen, kann ich mich nun in einem Kontext analoger Fälle auf wenige Stichworte beschränken.

Strukturiert wird Della Casas Sonett von Petrarcas Vers „egualmente mi spiace morte e vita“ (134, 13)<sup>53</sup>. Auf ihn, der dank des transitiven Verbs bei Della Casa in eine aktivere Form gefaßt ist, läuft das Gedicht in der Schlußzeile zu: „né morte Amor da te, né vita impetro“. Als Schlüsselbegriffe stehen „vita“ und „Morte“ in den Versen 4 und 8 auch schon am Ende des ersten und zweiten Quartetts. Trotz solcher evidenten begrifflichen Strukturierung tilgt das Sonett aber alle anderen Konzinnitäten der Petrarca-Bembo-Tradition. Die Antithesen werden nicht anaphorisch über das ganze Gedicht verteilt, sondern bleiben auf die drei Verse des ersten Terzetts konzentriert. Dadurch befreien sie sich vom gleichsam mechanischen Zwang der Repetition und bilden – vorbereitet von einer jener gedehnten Perioden, welche die Quartette umfassen – einen dramatischen Höhepunkt. Gefördert wird die Dramatik durch das erneut betonte Widerspiel von ‚Donna‘ („*Quella che del mio mal cura non prende*“) und

---

49 Petrarca, *Canzoniere*, hrsg. von Gianfranco Contini und Daniele Ponchiroli (Nuova Universale Einaudi. 41), Torino 1964, S. 186 (CXXXIV, V. 14).

50 Bembo, *Prose e rime* (vgl. Anm. 38), S. 542. Bei dem Petrarca-Zitat handelt es sich um den 11. Vers des Sonetts *Rimansi a dietro il sestodecimo anno* (vgl. Petrarca, *Canzoniere*, S. 154).

51 Bembo, *Rime* (vgl. Anm. 39), S. 230.

52 Ebd.

53 Petrarca, *Canzoniere* (vgl. Anm. 49), S. 186.

elegischem Subjekt. Wo vorher eine pointierte Zustandsschilderung stattfand, entwickelt sich folglich wiederum eine Auseinandersetzung, bei der auf engstem Raum Aktion und Reaktion zu unterscheiden sind.

So erfaßt die Gattungsanhebung einerseits die argumentative Komposition des Sonetts, andererseits seine syntaktisch-rhetorische Struktur. Zur letzteren wäre noch anzumerken, wie das zweite Quartett die ideellen Antithesen bewußt verschleiert, indem es ihre Glieder mit ungleichmäßig gefügten Nebensätzen versieht. Dabei werden die „contrarietà“ zwar im Konzept bewahrt, in der syntagmatischen Folge jedoch aufgehoben und sublimiert, so daß sich die epigrammatische Konzinnität in einen würdigen „lavoro nobile“ hohen Stils verwandelt<sup>54</sup>. Ein solcher hoher Stil petrarkistischer Lyrik und damit ein Statuswandel von Liebeslyrik überhaupt waren sicherlich die vornehmste Intention der *Rime* Della Casas, und zumindest für seine Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfahren gab es kaum einen Zweifel, daß er diese Intention auch erfolgreich realisiert habe. Jedenfalls scheut sich der späte Cinquecentist Sertorio Quattromani, dem wir den vielleicht materialreichsten Casa-Kommentar verdanken<sup>55</sup>, nicht, Casas Antithesensonett unter dem Gesichtspunkt der Stilhöhe als vollkommenes Kunstwerk gegen die noch unvollkommenen, ‚vulgärer‘ Antithesensonette Petrarcas und Bembos auszuspielen:

Il Petrarca intessé il suo di molti contraposti, e fe cosa volgare, e imitò in ciò i Provenzali. Il Bembo fu in ciò più avveduto; ma avvedutissimo sopra ogni altro fu il Casa, il quale scelse pochi contraposti, e fe un lavoro più nobile e di più pregio, e fregiollo di più ricchi ornamenti.<sup>56</sup>

### 3.

---

54 Diese Technik rhetorischer ‚sprezzatura‘ entspricht genau einem Tatbestand, den Orazio Marta bei Petrarca rühmt:

„Usa tanto artificio, e così ben l’asconde, che, non parendo artificioso, è tutto artificio, e par che la natura gliel somministri“ (Della Casa, *Opere*, Bd. 1, [vgl. Anm. 16], S. 395). Solche und ähnliche Lobargumente gehen in der Regel auf Torquato Tasso zurück, der das Stilrepertoire sublimer ‚sprezzatura‘ und Affektationsvermeidung unter allen Zeitgenossen wohl am intensivsten durchdacht hat; vgl. ebd., S. 372f., sowie Raimondi, „Poesia della retorica“ (vgl. Anm. 37), S. 145ff.

55 Er ist abgedruckt im zweiten Band der Pasinello-Ausgabe von Casas *Opere*. Dort findet sich auch eine kurze Biographie Quattromanis sowie die Nachricht, daß er neben dem Casa-Kommentar noch einen Bembo-Kommentar verfaßte, dessen Manuskript leider als verschollen gilt. Vgl. dazu Della Casa, *Opere* (vgl. Anm. 16), Bd. 2, S. XIV–XVIII, außerdem Ferroni/Quondam, *La „Locuzione artificiosa“* (vgl. Anm. 21), S. 149f.

56 Della Casa, *Opere*, Bd. 2, S. 269.

Daß Casas höchster Ehrgeiz auf die „magnificenza (pompa, altezza) dello stile“ abzielte, bestätigen auch andere Kommentatoren, etwa der junge Torquato Tasso, der vom Autor der sublimsten *Rime* seiner Epoche gewiß am meisten gelernt hat<sup>57</sup>. Das größte Lob formulierte wohl der Neapolitaner Orazio Marta in einem 1616 veröffentlichten *Paralello tra Mes. Francesco Petrarca e Mons. Gio. Della Casa*<sup>58</sup>. Ihm wird mit einer chiastischen Gedankenfigur Petrarca zum Inbegriff des mittleren lyrischen Stils, welcher der Größe nicht entbehrt, Della Casa dagegen zum Inbegriff des großen Stils, der auch über den Ornat der lyrischen Mitte verfügt: „Il Petrarca è ornato, ma l’ornamento suo è grandezza: il Casa è grande, ma la grandezza sua è ornamento“<sup>59</sup>. Als Fazit ergibt das nach den Stil kategorien der Zeit eine leichte Superiorität Della Casas<sup>60</sup>, der nun für die volkssprachliche Lyrik einen ‚neuen Pindar‘ darstellt<sup>61</sup>, während noch Giovanni V. Gravina in ihm mit ähnlicher Einstufung einen neuen Horaz sieht, „per il maestoso giro delle parole, ondeggiamento di numero e fervor d’espressione“<sup>62</sup>.

Dabei bleibt zu fragen, wie sich die Gattungsanhebung petrarkistischer Dichtung, welche solcherart in eine Horazische, ja Pindarische „magnificenza“ münden soll, auf die gedichtübergreifende thematische Fügung des gesamten Canzoniere auswirkt. Zu ihr liegt eine interessante Untersuchung von Silvia Longhi vor<sup>63</sup>, deren Ergebnisse unserem bisherigen Befund zunächst zu widersprechen scheinen. Frau Longhi macht in Casas *Rime* eine strukturbestimmende Zweiteilung in zwei Blöcke aus, die nach den

57 Wenn Karlheinz Stierle über den Tasso der *Gerusalemme liberata* mit Recht sagt, „daß er die gesteigerte lyrische Sprache Petrarcas in sein eigenes Epos hineinnimmt und sie zugleich über ihren ursprünglichen thematischen Umkreis hinausführt“, dann kann keinem Zweifel unterliegen, daß eben Casas *Rime* für Tasso den Inbegriff einer äußersten ‚Steigerung‘ der „lyrische(n) Sprache Petrarcas“ dargestellt haben (vgl. Stierle, „Episches und lyrisches Pathos. Torquato Tassos Canzone al Metauro“, in: *Interpretation. Das Paradigma der europäischen Renaissance-Literatur. Festschrift für Alfred Noyer-Weidner*, hrsg. von K. W. Hempfer und G. Regn, Wiesbaden 1983, S. 155–169, hier S. 157). Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang neben den *Discorsi del poema eroico* sowie den beiden Interpretationen des Sonetts *Questa vita mortal, che ‘n una o ‘n due* (in dem Dialog *La Cavaletta* und in einer speziellen *Lezione*) auch der Umstand, daß Tasso gerade in seinem Gebetssonett *Padre del Cielo, hor ch’atra nube il calle* durchgängig Della Casa „anzitiert“; vgl. dazu Regn, *Torquato Tassos zyklische Liebeslyrik* (vgl. Anm. 21), S. 98–101.

58 Vgl. zu dieser Schrift den knappen, aber erhellenden Kommentar von Quondam, *La parola nel labirinto* (vgl. Anm. 18), S. 287f.

59 Della Casa, *Opere* (vgl. Anm. 16), Bd. 1, S. 397.

60 Vgl. ebd. (in einer kuriosen Mischung rhetorischer und sozialer Argumente): „Tanto maggiormente si dee tener conto del valor dei Casa, quanto nella grandezza, e nella magnificenza ha misto l’ornato, ed il vago. Però, seguendo la varietà di questa ragione, par che siamo costretti a preferirlo al Petrarca, il quale accostandosi più tosto all’ornamento, potè forse diminuire alcune fiata la grandezza della sua donna, la quale ancor nobile, viene da lui commendata con maggior copia di lodi nell’altre parti, che nella nobiltà, tanto che dà tal volta nel vile.“

61 Vgl. S. 396: „pure egli togliendo concetti non fuori molto del comune, ed ingrandendogli, e sublimandogli, a guisa di nuovo Pindaro s’innalza che nulla più, con virtù inestimabile.“

62 Vgl. Gravina, *Della ragion poetica*, Roma 1708, S. 213; zitiert nach *Lirici del Cinquecento*, commentati da Luigi Baldacci (vgl. Anm. 2), S. 436.

63 Vgl. Longhi, „Il tutto e le parti nel sistema di un canzoniere (Giovanni Della Casa)“, *Strumenti Critici* Bd. 13/1979, S. 265–300.

Relationen ihres Umfangs, nicht aber nach ihrem Sinn, ungefähr der Gliederung des Petrarcaschen Canzoniere „In vita“ und „In morte di madonna Laura“ entsprechen. Ihre Trennungslinie bildet die in der Tat zentrale Kanzone *Errai gran tempo*, welche gewissermaßen eine Synthese von Della Casas Lebens- und Bildungsweg gibt. Vor dieser Synthese bewahrt der Canzoniere, was seine Motive angeht, einen insgesamt herkömmlichen Charakter, obwohl schon hier die sonderbare Häufung früher Reue-Sonette nicht zu übersehen ist<sup>64</sup>. Nach der Kanzone läßt er dagegen eine Interferenz des Gattungsmodells der Satire erkennen, unter deren Einfluß die Ausgangsthematik von Liebe und Dichterruhm zunehmend verdrängt wird:

[...] il Casa, capovolgendo in maniera decisa le due tematiche fondamentali della prima parte del canzoniere, amore e gloria poetica, non fa che eseguire i dettami di un modello nuovo e diverso, che si impone nella seconda parte. Esso prevale con il prevalere della terza tematica, autobiografica, polemica, finalmente satirica; che espandendosi vittoriosamente occupa, mercé di annessioni e trasformazioni, l'intero spazio testuale.<sup>65</sup>

Als hauptsächliche Kennzeichen der neuen Satirethematik haben vor allem die folgenden Phänomene zu gelten: Der Autor berührt die Geschichte seiner gescheiterten Hoffnungen auf die Kardinalswürde, also einen Gegenstand seiner realen Biographie, dessen Verständnis beim Leser gewisse historische Informationen voraussetzt; er beklagt vehement die Laster der gegenwärtigen Gesellschaft und hält ihnen ein in der Vergangenheit situiertes Bild idealer Virtus entgegen; schließlich richtet er diesen ‚moralischen Diskurs‘ epistelartig an verschiedene Freunde (Jacopo Marmitta, Cristoforo Madruzzo oder Girolamo Correggio)<sup>66</sup>.

Silvia Longhis Hinweis erscheint um so willkommener und bedenkenswerter, als sein Kern – trotz unterschiedlicher Erkenntnisinteressen und Terminologien – weithin mit den Tendenzen der Interpretation von Klaus Ley übereinstimmt. Insbesondere bekräftigt er in Leys Sinn das Gewicht einer – energischer als im Neuplatonismus – auf die Lebenswirklichkeit gerichteten aristotelischen Mimesis, außerdem den „psychischen Realismus“ und das „zivilisatorische Programm“, welche den Dichter nunmehr eher zum ‚praeceptor‘ als zum inspirierten ‚vates‘ machen<sup>67</sup>. Trotzdem bedarf der Sachverhalt einer satirischen Interferenz im zweiten Teil des Canzoniere offenkundig der Ergänzung, damit ihr besonderer und historisch unverwechselbarer Charakter verständlich wird. Dazu sind zwei Aspekte zu

64 Beispiele dafür sind etwa die Sonette 17 und 18; vgl. Della Casa, *Le Rime*, hrsg. von R. Fedi (vgl. Anm. 15), S. 19f.

65 Longhi, „Il tutto e le parti“ (vgl. Anm. 63), S. 296.

66 Vgl. S. 293.

67 Vgl. dazu Ley, *Die „scienza civile“* (vgl. Anm. 11), S. 182–199.

berücksichtigen, die Della Casas Satirenelemente nachdrücklich von jeder Gattungsnormalität abheben. Der erste zeigt sich in dem Umstand, daß das lyrische Ich der *Rime* kaum einmal die Haltung jenes „integer ipse“ (Horaz, *Sermones* II 1,85) annimmt, welche traditionell das Urteil des Satirikers legitimiert. Auffällig sind vielmehr die Schuldbeteuerungen, mit denen der Klagende sich selbst in seine Anklagen einbezieht. So schmäht er zwar gelegentlich – nach dem Vorbild von Petrarca's *La gola e 'l sonno et l'otiose piume* – den „mondo avaro e stolto/in procurar pur nobiltade e oro“; doch trifft solcher Tadel – und keineswegs unbeabsichtigt – ihn letztlich selber, da er ja gleichfalls nach „ostro e pompa e oro“ strebte und erst allzu spät solcher „esca“ überdrüssig wurde.<sup>68</sup>

Derart prägt die letzten Gedichte in scharfem Kontrast zur satirischen „Integer-ipse“-Attitüde durchgängig eine Rhetorik virulenter Selbsterniedrigung. Sie setzt, wie die Kanzone *Errai gran tempo* mitteilt, die Erfahrung eigenen Scheiterns voraus, das – um Silvia Longhi zu zitieren<sup>69</sup> – eine dreifache „ricerca“ („dell'oggetto d'amore“, „della gloria poetica“, „degli onori mondani“) vernichtet hat. Nach solchem Scheitern bleibt vor allem eben das Ich des Dichters der Niedrigkeit überantwortet: es steckt – von einer Kette verwandter Metaphern festgehalten – im „Schlamm“, im „Sumpf“ und endlich im „Eis“, aus dem es sich ohne Gnadenhilfe nicht mehr erheben kann. Dabei ist kaum ein Blick in Roberto Fedis nützliche Konkordanz vonnöten, um das geradezu obsessiv verwendete Symbol des verirren, gefangenen oder flugunfähigen Vogels wahrzunehmen, welches die letzten Gedichte durchzieht. Heißt es im Sonett 49 auf den Tod Trifone Gabriele's noch: „Ma io rassembro pur sublime augello/ in ima valle preso“, so äußert Sonett 51 die Klage: „Ahi vile augel su l'ale/ pronto, ch'a terra pur si riconduce“, und im nächsten Sonett 52 wird gefragt: „Or non s'arresta/ spesso nel fango augel di bianche piume?“. Im wiederum nächsten Sonett 53 ist der „sublime augello“ völlig verwandelt und geduckt: „Ma io palustre augel, che poco s'erga/ su l'ale, sembro“, bevor die Sestina 61 sozusagen das Resümee dieser Bildlichkeit gibt:

Io, come vile augel scende a poca esca  
dal cielo in ima valle, i miei dolci anni  
vissi in palustre limo [...]<sup>70</sup>

Wohl noch gewichtiger wirkt die zweite Differenz zur Normalität satirischer Dichtung. Sie beruht auf der extremen Stilhöhe von Casas Canzoniere, jener „magnificenza dello stile“, welche der komischen Fundierung traditioneller Satire gänzlich entgegengesetzt ist und allenfalls mit Juvenal's episodischen

<sup>68</sup> Vgl. dazu die Gedichte 58, 61 und 56 (Della Casa, *Le Rime*, hrsg. von R. Fedi [vgl. Anm. 15], Bd. 1, S. 73, 76 und 71).

<sup>69</sup> Vgl. Longhi, „Il tutto e le parti“ (vgl. Anm. 63), S. 267f.

<sup>70</sup> Vgl. Della Casa, *Le Rime*, hrsg. von R. Fedi, Bd. 1, S. 64, 66, 67, 68 und 76.

Momenten einer ‚satira tragica‘ – „fingimus haec altum satira sumentes cothurnum“ – vermittelt werden könnte<sup>71</sup>. Diese Differenz macht sich nicht zuletzt deshalb so eklatant bemerkbar, weil die Konstruktion stilistischer Gravitas nach dem Wendepunkt der Kanzone *Errai gran tempo* ja keineswegs abbricht oder auch nur an Intensität verliert. Eher ist das Gegenteil der Fall: Je satirennäher die Thematik gerät und je tiefer sich das Ich des Dichters erniedrigt, um so höher strebt die Anstrengung der *Écriture* ins Erhabene. Da verhindern etwa die Beteuerungen von Bescheidenheit in einer Sonettkorrespondenz mit Benedetto Varchi nicht, daß gerade dieses Sonett (*Varchi, Ippocrene il nobil cigno alberga*) dank seines raffiniert kalkulierten doppelten Strophen-Enjambements auf das metrische Vorbild Horazischer Oden verweist<sup>72</sup>, und Ähnliches gilt für die übrigen – inzwischen fast zu Anthologiestücken gewordenen – späten Gedichte, in denen sich Erniedrigung, Verzweiflung und Erstarrung mit immer feierlicher latinisierenden Hyperbata ausdrücken: wie beispielsweise im Sonett 62 *Già lessi, e or conosco in me, sí come*, das auch Quattromani schon wegen der im Petrarkismus ungewöhnlichen Dichte mythologischer Anspielungen an Pindar denken ließ<sup>73</sup>. Jedenfalls verwandelt der Della Casa eigene Stildruck, der die petrarkistischen Liebessonette konsequent zu erschweren sucht, womöglich noch tiefgreifender die Sonette ‚satirischen‘ Moralisierens, die den ersteren bloß inhaltlich im Prozeß von Scheitern, Desillusionierung und Reue, nicht aber formal in ihrem Stil- und Gattungsscharakter opponieren.

Berücksichtigen wir indessen beides, die essentielle Kontinuität der epischen Stilhöhe wie den Bruch einer vom Elegischen ins Satirennähe abfallenden Thematik, so ergibt sich für die Komposition des Canzoniere als Zyklus eine höchst prägnante und offenbar bewußt geplante Figur. Wenn das lyrische Ich durch die „magnificenza dello stile“ zum Protagonisten eines heroischen Geschehens erhoben wird, dann schlägt dieses Geschehen selbst unmißverständlich den Verlauf der Tragödie ein. Mit Nachdruck hat Ley eine solche „Annäherung an die Tragödie“ betont, die er geistesgeschichtlich aus den psychagogischen Absichten gegenreformatorischer Selbstbesinnung ableitet, welche für ihr Erziehungsprogramm zu kathartischer Wirkung die „gezielte Erregung von Emotionen“ einsetzt<sup>74</sup>. Aus einer stilanalytisch-poetologischen Perspektive läßt sich diese Affinität, die im übrigen bereits der

71 Vgl. D. Iunius Juvenalis, *Saturae* VI 634ff.

72 Vgl. Della Casa, *Le Rime*, hrsg. von R. Fedi, Bd. 1, S. 68.

73 Vgl. Della Casa, *Opere* (vgl. Anm. 16), Bd. 2, S. 478. Symptomatisch ist ebenfalls das Urteil Baldaccis: „Forse il più grande sonetto del Della Casa; ma è poesia assai difficile, che richiede, più che attenta lettura, capacità di meditazione. La lirica italiana raggiunge in queste ultime rime dellacasiane una delle sue quote più certe“ (*Lirici del Cinquecento* [vgl. Anm. 2], S. 468).

74 Vgl. Ley, *Die „scienza civile“* (vgl. Anm. 11), S. 198 und passim.

Poetik der Arcadia vertraut war<sup>75</sup>, nun mit diversen Argumenten stützen. Für sie spricht als erstes Moment die außerordentliche Dramatisierung des einzelnen Gedichts, das kaum je einem einzigen Rhetoricum gehorcht, sondern immer zur pathetischen Bewegtheit und oft zum Austrag wenigstens impliziter Psychomachien drängt. Ein anderes Moment bildet die niemals unterbrochene Gravitas, welche bei gesteigerter innerer Dramatisierung ja zwangsläufig vom ‚stilus sublimis‘ des Epos in den ‚stilus sublimis‘ der Tragödie übergeht. Vor allem jedoch ist an die soziale, psychische und moralische Fallhöhe zu denken, die der Abstand zwischen „altezza dello stile“ und ‚satirischer‘ Erniedrigung des lyrisch-heroischen Ich bedeutet. Emblematische Funktion gewinnt hier das Bild des Vogels (zumal des „sublime augello in ima valle preso“)<sup>76</sup>, der seinen Ursprung im Höchsten hat, um dann verirrt und verführt ins Tiefste, den „fango“ oder „palustre limo“, abzustürzen. Seine symbolische Bedeutung erwächst eben aus der exaltierten Distanz, welche die Regionen des „sublime“ und des „vile augel“<sup>77</sup> auseinanderhält, Sphären, die überdies noch durch den konstanten Bildkontrast von Schwerelosigkeit und Last, Licht und Finsternis zu tragischen Extremzonen werden.

Da zwischen solchen Extremzonen der ‚unsicher schwankende Weg‘ des „misero peregrin“<sup>78</sup> vom Licht in die Finsternis und von der Höhe in die Tiefe geht, ist er – wie Sole zutreffend formuliert<sup>79</sup> – als ein „iter perditionis“ anzusehen. Freilich wäre Della Casas Canzoniere keine Dichtung gegenreformatorisch aufgewühlter Religiosität, enthielte er nicht auch – dem „iter perditionis“ insgeheim verbunden – die Anzeichen einer dialektisch gegenläufigen „via salvationis“. Sie werden manifest im schon während des späten Cinquecento mehrfach interpretierten Schlußsonett der *Rime*:

Questa vita mortal, che ‘n una o ‘n due  
brevi e notturne ore trapassa, oscura  
e fredda, involto avea fin qui la pura  
parte di me ne l’atre nubi sue.

Or a mirar le grazie tante tue  
prendo, ché frutti e fior, gielo e arsura,  
e sí dolce del ciel legge e misura,  
eterno Dio, tuo magisterio fue.

75 So insistiert schon Francesco Antonio Gravina auf dem Recht des Lyrikers, den Motivbereich der Liebe mit tragischem Sinn zu erfüllen, wobei er Della Casa – unter anderem durch einen Verweis auf Senecas Medea-Tragödie – gegen dessen Kritiker zu verteidigen sucht; vgl. Della Casa, *Opere* (vgl. Anm. 16), Bd. 2, S. XII f.

76 Sicher nicht allein vom Zufall bewirkt ist dabei die wörtliche Wiederholung der „ima valle“ als Ort des tragischen Falls in 49,10 und 61,14; vgl. Della Casa, *Le Rime*, hrsg. von R. Fedi (vgl. Anm. 15), Bd. 1, S. 64 und 76.

77 Er wird in dieser Form gleichfalls zweimal in 51,13 und 61,13 genannt; vgl. S. 64 und 76.

78 Vgl. S. 58 (47, 1 ff.).

79 Vgl. „La lirica di Giovanni Della Casa“ (vgl. Anm. 7), S. 185.

Anzi 'l dolce aer puro e questa luce  
chiara, che 'l mondo a gli occhi nostri scopre,  
traesti tu d'abissi oscuri e misti:

e tutto quel che 'n terra o 'n ciel riluce  
di tenebre era chiuso, e tu l'apristi;

e 'l giorno e 'l sol de le tue man sono opre.<sup>80</sup>

Daß dies eines der großen Sonette europäischer Literatur ist, hat intensiver als jeder moderne Interpret eigentlich Torquato Tasso gezeigt, dessen doppelte Stilanalyse – in der *Lezione* und in der *Cavaletta* – ihrerseits wiederum einen Ehrenplatz in einer noch zu schreibenden Geschichte der europäischen Lyrikinterpretation beanspruchen dürfte. Tasso betrachtet das Sonett zunächst als Musterexemplar des Gedichts im höchsten Stil<sup>81</sup>, welcher – wie explizit festgehalten wird – auch im Sonett legitim sein kann, „tanto più, che non sempre a gli Epigrammi, ma alcuna volta all'ode de' Latini, e de' Greci corrisponde; le quali sono Poesia sublime, o magnifica“<sup>82</sup>. In der Tat gebührt bei unserem Sonett der Odenton dem kosmogonischen Aspekt, von dem es heißt:

Dice egli, che la varietà delle stàgioni (sic), e la legge, e misura de' movimenti celesti, è magisterio di Dio: che egli trasse l'aria, e questa luce che ci scuopre tutte le cose del Mondo, dalla confusione degli abissi: e che tutto ciò, che risplende, era chiuso di tenebre; e che egli l'aperse, e distinse: e che il giorno, e il Sole son opre delle sue mani<sup>83</sup>.

Wie ein solcher Ton, der die „grandezza“, „magnificenza“, „maestà“ des ‚universalen‘ Themas angemessen wiedergibt, rhetorisch-stilistisch verwirklicht wird, demonstriert Tasso darauf mit verblüffend subtilem Scharfblick für alle Details der ‚elocutio‘: am Klangcharakter, der von den „parole basse e di picciol suono“ des Anfangsverses zur sonoren Fülle des „concorso di vocali“ im Schlußvers führt; an der Spannung und Würde schaffenden Verzögerung („tardità“), welche durch die Enjambements bewirkt wird; an der Vermeidung symmetrischer Antithesen und schließlich an der – im Sonett nicht unumstrittenen – dreifachen Wiederholung von Schlüsselwörtern<sup>84</sup>.

80 Della Casa, *Le Rime*, hrsg. von R. Fedi (vgl. Anm. 15), Bd. 1, S. 80.

81 Vgl. Della Casa, *Opere* (vgl. Anm. 16), Bd. 1, S. 362: „chiara cosa è, che quella forma, che magnifica da Demetrio, grande da Ermogene, e sublime da Cicerone vien detta, è una medesima, e quasi le medesime condizioni da tutti le sono attribuite: nella qual forma, senz'alcun dubbio, il presente Sonetto si vede esser composto.“

82 S. 363.

83 S. 368.

84 S. 368–373.



Auf solche kunstvollen Einzelheiten der Stilstrategie soll es uns an dieser Stelle jedoch nicht mehr vordringlich ankommen. Was jetzt in erster Linie interessiert, ist die Position, die das Sonett im Canzoniere einnimmt; das heißt: die Art und Weise, in der es dessen tragischen Verlauf beschließt und zugleich aufhebt. Bezeichnend und charakteristisch wirkt nämlich, daß es – obgleich in ihm mit Psalmenanklängen<sup>85</sup> von göttlicher Schöpfung die Rede ist – dennoch etwas anderes als eine bloße Feier der Kosmogonie darstellt. Vielmehr erscheint dies objektive Element ähnlich wie im Eifersuchtssonett prononciert zurückbezogen auf die Erfahrung des lyrischen Ich und damit auf die syntagmatische Dimension der Gedichtverkettung, welche – wie wir wissen – eine Geschichte von Verirrung, Schuldverstrickung und Absturz ergab. Insofern mag das Resümee, das Quattromani aus den „concetti nobili“ des Sonetts zieht, vielleicht nicht weniger adäquat sein als das Tassos; denn jene ‚noblen Gedanken‘ sind: „che egli si avea prima lasciato involgere dalle tenebre delle Vanità; e che ora è rivolto a contemplare la grandezza di Dio, e il magistero suo grande in creare il mondo, e le cose che in esso si contengono, e in comunicare la sua bontà col mezzo di questa creazione“<sup>86</sup>.

Die hymnische Preisung der Genesis erweist sich folglich als eine weitere Station auf dem Lebensweg, den das lyrische Ich beschreitet. Es ist die Station, an welcher der Weg der Verderbnis jäh zum Weg des Heils wird, wie der Gegensatz zwischen erstem und zweitem Quartett klar macht. Offenkundig hat Della Casa die Manier, mit der er das trübe, gottferne „fin qui“ (V. 3) gegen das strahlende „or“ (V. 5) der Schöpfungskontemplation setzt, in der Horazischen Ode *Parcus deorum cultor et infrequens* (I 34) vorgeprägt gefunden: Diese Ode, deren Modellfunktion besonders Quattromani hervorhebt<sup>87</sup>, zeigt tatsächlich einen vergleichbaren argumentativen Gang, indem sie das „nunc“ (V. 3) religiöser Einsicht von einer a-religiösen, human eitlen Vergangenheit („insanientis dum sapientiae/consultus erro“, V. 2f.) unterscheidet. Indessen erhält der Kontrast ‚bisher‘ – ‚jetzt‘ bei Della Casa weit schärferes Relief, da er durch eine lexikalisch variierte, aber begrifflich konstante Symbol-Opposition der Sphären Licht und Finsternis (hintergründig auch Höhe und Abgrund) vertieft wird. Schaut man näher hin, ist wahrzunehmen, daß sie eine chiasmatische Figur besitzt. Während nämlich die Kontemplation der Schöpfung lehrt, wie Gott die Finsternis des Abgrunds in Licht verwandelt, hat das bisherige Leben eine umgekehrte Bewegung gezeitigt, die ein ursprüngliches Licht, die „pura parte di me“, mit Finsternis umgab und verhüllte.

85 Vgl. hier vor allem die Parallelen zum letzten Vers, die Quattromani in seinem Kommentar angibt (Della Casa, *Opere*, Bd. 2, S. 486f.). Außerdem erinnern die Terzette an *Genesis* I 2: „et tenebrae erant super faciem abyssi“.

86 Della Casa, *Opere*, Bd. 2, S. 483f.

87 Vgl. S. 483.

So erscheint das erste Quartett gewissermaßen als abschließende Zusammenfassung des tragisch-,satirischen‘ Seelenprozesses, den der zweite Teil des Canzoniere beschreibt. In ihm wird resümierend etwa an die bange Frage nach einem Ausweg aus den „tenebre“ und der „folta nebbia“ angeknüpft, welche die ‚Chiusa‘ der Kanzone *Errai gran tempo* gestellt hatte:

Che sai, se quel pensiero infermo e lento  
ch’io mover dentro a l’alma afflitta sento,  
ancor potrà la folta  
nebbia cacciare, ond’io  
in tenebre finito ho il corso mio,  
e per sicura via, se ‘l ciel l’affida,  
sí com’io spero, esser mia luce e guida?<sup>88</sup>

Beantwortet wird die Frage nun durch den Verweis auf die Lichtschöpfung der Genesis, die im Gedicht ‚dramatisiert‘ ist als Durchbrechung der „tenebre“ (V. 13) und als Überwindung abgründiger Dunkelheit (V. 11). Dabei kann die Reichweite dieser Dramatisierung kaum ermessen werden, wenn wir uns nicht die auffälligen Wortwiederholungen vor Augen halten, welche Tasso in seinem Kommentar als Indizien einer „nobile negligenza“ erwähnt<sup>89</sup>, ohne freilich ihre semantischen Aspekte auszuwerten. Unter ihnen richtet sich die überschwengliche Wiederholung von „dolce“ (V. 7 und 9) – über das Einzelgedicht hinausweisend – antithetisch wohl gegen die Befindlichkeit kalter Erstarrung, welche die gesamte Gruppe der vorangegangenen Gedichte bestimmte. Auf die Figur einer chiasmatischen Antithese im Inneren des Einzelgedichts haben es dagegen die Wiederholungen „pura“ – „puro“ (V. 3 und 9) sowie „oscura“ – „oscuri“ (V. 2 und 11) abgesehen. Sie unterstreichen, daß der Gegensatz zwischen ‚bisher‘ und ‚jetzt‘, erstem und zweitem Teil des Sonetts, nicht nur in einer Verlagerung der Aufmerksamkeit vom Irdischen zum Himmlischen besteht. Vielmehr sind die Wirkungen des Irdischen und des Himmlischen – wie suggeriert wird – selbst in direkter Umkehrung aufeinander bezogen. Wenn Gott aus den „abissi oscuri“ den „aer puro“ bildet, revoziert er nämlich, was in der „vita [...] oscura“ heillos erniedrigend mit der „pura parte di me“ geschehen war. Demnach ist die Schöpfung als läuternde Erhellung von Dunkelheit und Abgrund zugleich die umkehrende Korrektur des tragisch-,satirischen‘ Seelenprozesses, dem wir bis zum Schlußgedicht von Casas *Rime* beigewohnt haben. Das heißt: In Kosmogonie und Genesis betrachtet das erniedrigte Ich die ‚Figura‘ der eigenen

---

<sup>88</sup> Della Casa, *Le Rime*, hrsg. von R. Fedi (vgl. Anm. 15), Bd. 1, S. 62.

<sup>89</sup> Vgl. Della Casa, *Opere*, Bd. 1, S. 373.

spirituellen Regeneration. Die aber – und auch das mag ein Indiz gegenreformatorischer Geistigkeit sein – verlangt nach dem Erlebnis tragischer Katharsis das „magisterio“ des „eterno Dio“: neben und über der Reue den Gnadenakt dessen, der die „Finsternis“ zu ‚öffnen‘ weiß.